



HAL
open science

“ Revenir, un motif envahissant dans la fiction contemporaine ”

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. “ Revenir, un motif envahissant dans la fiction contemporaine ”. Recherche littéraire / Literary Research, 2022, 38 (fall/automne), pp.55-77. hal-04210164

HAL Id: hal-04210164

<https://hal.science/hal-04210164v1>

Submitted on 13 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revenir, un motif envahissant dans la fiction contemporaine

CRYSTEL PINÇONNAT

crystal.pinconnat@univ-amu.fr

Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

“*They’re my family. They’re not ogres.*”
(Harold Pinter *Homecoming* 23)

« Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. L'objet le plus haut de la littérature. » On pourrait gloser avec Deleuze cette tendance majeure de la littérature qui consiste à découvrir d'autres horizons, franchir des frontières en quête d'autres mondes. Si, pour reprendre une autre de ses formules, « le devenir est géographique » (47-48), qu'en est-il du revenir ? Que dit ce mouvement de boucle, de retour vers le chez soi qui inverse l'élan vers l'ailleurs, fondateur de la littérature ? Revenir, la littérature est pleine du motif du retour et l'on pense, bien sûr, à la figure d'Ulysse. Cependant ce n'est pas l'aboutissement d'un parcours et la tension qu'il crée qui nous intéresseront ici, mais plutôt une structure narrative et ses potentialités. Rentrer chez soi, à la maison, au pays natal dessine un mouvement significatif, une structure éminemment remarquable dans un grand nombre d'œuvres de fiction. Si, dès l'antiquité, on relève l'emploi d'une telle construction dans *L'Orestie* d'Eschyle ou *Œdipe-roi* de Sophocle par exemple, on s'attachera ici à un corpus beaucoup plus récent. Le procédé est en effet envahissant dans la fiction contemporaine, tant dans les formes littéraires sophistiquées (*Juste la fin du monde* [1990] de Jean-Luc Lagarce, *Paris-Brest* [2009] de Tanguy Viel) que dans des productions plus populaires qui retravaillent le récit de filiation (*The Monsters of Templeton* de Lauren Groff [2008] et *Heart Spring Mountain* de Robin MacArthur [2018] aux États-Unis, par exemple). Cette structure est également récurrente dans un grand nombre de séries, parmi lesquelles, pour les États-Unis, *Sharp Objects* (2018) de Jean-Marc Vallée, *Les Sauvages* (2019) en France, adaptation par Rebecca Zlotowski de la somme éponyme de Sabri Louatah, *Patria* (2020) d'Aitor Gabilondo en Espagne. On pourrait encore citer la série finlandaise de Mika Ronkainen (2019) *All the Sins* ou *The Third Day* (2020), série britannico-américaine de Felix Barrett et Dennis Kelly. La reprise du scénario s'observe dans les principaux pays producteurs. Quant au genre utilisé, si le récit d'enquête domine, il croise d'autres formes comme le *thriller* psychologique, le drame historique ou la fiction politique.

Afin d'appréhender plus finement le procédé et ses répercussions sur la fable, dans un premier temps, on s'appuiera sur l'analyse des *Revenants* (1881), pièce de Henrik Ibsen, emblématique des dramaturgies du retour fondées sur la rétrospection, si chères au XIX^e siècle. Cette analyse permettra de mettre au jour les enjeux d'une telle forme et de mieux comprendre le fonctionnement des séries *Patria* et *Sharp Objects*, après quoi on abordera des textes – *Juste la fin du monde* et *Paris-Brest* – qui perturbent le procédé pour nourrir une poétique qui s'en inspire pourtant directement.

Les Revenants d'Ibsen, un texte programmatique

On sait qu'Ibsen appréciait la traduction française du titre original de sa pièce, *Gengangere*, au sens où, contrairement aux traductions anglaise et allemande – respectivement *Ghosts* et *Gespenster* –, elle est conforme à l'étymologie et au sens de « *Gengangere* », soit « ceux qui reviennent » et non les « fantômes » (Chevrel 159). « Ceux qui reviennent » dans cette pièce, c'est au premier chef « le jeune monsieur », Osvold. Il est peintre, a visité l'Italie et la France, et il rentre de Paris après deux ans d'absence pour passer l'hiver auprès de sa mère, M^{me} Alving, dans une

petite ville portuaire norvégienne. Là, il entreprend de séduire Régine, la femme de chambre, dont on apprendra plus tard qu'elle est aussi sa demi-sœur.

Ce retour évoque explicitement la parabole du fils prodigue (Luc, XV, 11-32). Face à la sidération du pasteur Manders (« Quand Osvald est apparu sur le pas de la porte, la pipe à la bouche, j'ai cru un instant voir son père en chair et en os » [302]), Osvald déclare : « Oui, c'est bel et bien le fils prodigue, pasteur. [...] Le fils retrouvé, si vous préférez » (300). Dans la version originale, Osvald utilise en premier lieu l'expression traditionnelle « *den forlorne sønn* » qui aurait pour traduction exacte « le fils perdu » et, en second lieu, « *den hjemkomne sønn* », soit littéralement « le fils revenu à la maison » (Chevrel 157). Comme dans les Évangiles, les retrouvailles avec le fils invitent à la réjouissance : « il était perdu, et il est retrouvé », conclut le père de la parabole pour justifier sa joie. Pourtant, dans le drame, on assiste à un premier déplacement par rapport au texte lucanien. Malgré son exil français, sa vie d'artiste et sa rencontre avec de nombreux couples vivant hors des liens du mariage, ce n'est pas Osvald qui a dilapidé son héritage « avec des filles » et mené une « vie de dissipation », mais son père. Mme Alving raconte au pasteur Manders comment elle a découvert que la « dépravation » de son époux s'était infiltrée au sein de son foyer :

Mme Alving. [...] Mais quand le scandale s'est installé entre ces quatre murs —

Manders. Comment ! Ici !

Mme Alving. Oui, ici, dans notre maison. C'est là (*indiquant la première porte de droite*) que j'ai d'abord eu vent de la chose. [...] J'ai entendu la femme de chambre monter du jardin avec de l'eau pour les fleurs.

Manders. Oui ?

Mme Alving. Puis j'ai entendu Alving entrer. Je l'ai entendu lui parler à voix basse. Et j'ai entendu — (*Avec un rire bref*). Oh, ça me paraît toujours aussi déchirant et aussi ridicule ; — j'ai entendu ma propre femme de chambre chuchoter : « Laissez-moi tranquille, monsieur le Chambellan ! Lâchez-moi ! » (313)

La scène narrée marque le spectateur. À quelques brèves interruptions près, elle suspend pratiquement le dialogue et le récit s'installe. Ce changement de régime rend le rejeu de cette scène d'autant plus remarquable. Un peu plus loin en effet, l'échange entre Mme Alving et Manders est interrompu par « *le bruit d'une chaise que l'on renverse* » :

La voix de Régine (*à moitié étouffée mais perçante*). Osvald ! Tu es fou ! Lâche-moi !

Mme Alving (*tressaillant de peur*). Ah — !

Comme dans un délire, elle fixe la porte entrouverte. On entend Osvald tousser et chantonner, puis le bruit d'une bouteille que l'on débouche.

Manders (*avec agitation*). Qu'y a-t-il ? Que se passe-t-il, Madame Alving ?

Mme Alving (*la voix rauque*). Des revenants. Le couple du jardin d'hiver — est revenu.

Manders. Que dites-vous ! Régine — ? Elle est — ?

Mme Alving. Oui. Venez. Pas un mot — ! (316-317)

Alors que Mme Alving s'apprêtait à liquider la figure du son époux (« Après-demain, ce sera pour moi comme si le mort n'avait jamais vécu dans cette maison » 316), celui-ci revient en force sous sa forme actualisée, son fils Osvald. Le terme employé par Mme Alving (« *Gjengangere* », selon l'orthographe de l'édition citée par Yves Chevrel) pour qualifier « le couple du jardin » fait écho au titre de la pièce et permet d'appréhender la puissance de ce que l'on pourrait comparer à un retour du refoulé. Régine est certes la fille de Johanne, l'ancienne femme de chambre de Mme Alving, mais on le comprend ici malgré les ellipses, elle est aussi la fille du Chambellan et donc la demi-sœur d'Osvald. En ce sens, le retour met en branle une spirale péjorative au sein de laquelle on n'assiste pas au rejeu exact de l'identique. Le spectateur n'a pas d'accès direct à la scène traumatique : elle est modalisée, une première fois par le récit, une seconde fois par le recours au hors-scène. En ce sens, elle conserve le statut de fantasme et vient trouser de son absence l'espace scénique. Tout le travail du dramaturge consistera à éclairer les différences majeures qui séparent

les deux occurrences de la scène, le gondolement du temps ainsi produit venant signaler une étrangeté radicale à résorber.

Dans son ouvrage, *À la recherche de l'autre temps*, Daniel Sibony revient sur l'image développée par Héraclite « le temps est un enfant qui joue à déplacer les pièces de son jeu » (23) et la commente. À travers cette métaphore, le philosophe grec ne dit pas : « “Le temps, ce sont les permutations d'un jeu...” », il dit que c'est l'enfant qui est le temps ; que le temps est un corps vivant qui joue et qui permute, retrouvant les mêmes pièces disposées autrement » (23). Le scénario du retour, avec les effets de rejeu qui lui sont liés, permettrait en ce sens de mettre en scène la malléabilité fondamentale du temps. Si ce scénario produit de la répétition, il signale aussi des obstructions, morceaux de temps non assimilés qui viennent briser la linéarité chronologique. Toutefois, comme Sibony le souligne : la répétition « fait mieux que reproduire, elle fait de la place à la variabilité » (121). Dans la répétition cohabitent des éléments répétés – c'est l'ossature, qui permet d'identifier le redoublement –, mais aussi de l'inédit, qui révèle autre chose, fait surgir de l'enfoui. La répétition va ainsi de pair avec un effet de « relance » qui modifie la donne initiale. Dans le texte d'Ibsen, on entend bien sûr l'écho entre les paroles de Johanne et celles de Régine, mais l'une chuchote : « Laissez-moi tranquille, monsieur le Chambellan ! Lâchez-moi ! », quand l'autre déclare : « Oswald ! Tu es fou ! Lâche-moi ! ». La répétition fait événement, elle a été préparée visuellement (en ouverture de la pièce, Régine est seule en scène dans le jardin d'hiver, « un vaporisateur vide à la main », quand sa mère dans la scène traumatique remontait « du jardin avec de l'eau pour les fleurs » 313) et elle est glosée par Mme Alving qui, dans son commentaire, emploie le terme clé du drame. Pourtant, d'une réplique à l'autre, les variations sont remarquables. D'un côté le vouvoiement et l'emploi d'un titre pour interpeller le partenaire, de l'autre un prénom et le tutoiement qui n'est pas le fait du traducteur, comme on le comprend avec la remarque d'Oswald : « Pourquoi ne veux-tu pas me tutoyer, Régine ? Pourquoi ne m'appelles-tu pas Oswald ? » (358). Comme l'écrit joliment Sibony : « *le présent tente l'avenir et le passé lance au présent des tentacules* » (42), pour autant le *surgeon* que lance le passé vers le présent ne duplique rien à l'identique. Le texte remet en jeu le passé, pour en créer une nouvelle version. Oswald, qui se sait condamné (« les péchés des pères retombent sur les enfants », lui a déclaré le médecin parisien qu'il a consulté, 339), n'a pas approché Régine pour rien : il sait que, le moment venu, elle sera apte à lui donner « un dernier coup de main » (358) (« Régine était si merveilleusement dépourvue de scrupules. Elle en aurait vite eu assez de soigner un malade comme moi » [368]). L'hypothèse se confirme par la suite. Alors qu'elle avait chassé sa mère enceinte des œuvres de son époux, quand Mme Alving ouvre sa porte à la jeune femme après lui avoir révélé sa véritable identité, Régine dévoile sa nature profonde : « Si j'avais su qu'Oswald était malade—. Puis maintenant qu'il ne pourra rien y avoir de sérieux entre nous—. Non, je ne peux tout de même pas rester à la campagne à m'user la santé pour des gens malades » (361). On le voit, malgré la répétition, les situations sont radicalement différentes. Tandis que Johanne a endossé le rôle de victime, épousée – autant dire vendue – pour trois cents rixdales à un homme peu scrupuleux qui « à force de la martyriser [...] [a] fini par la tuer » (282), Régine, elle, mène le jeu et ne s'en laisse pas conter.

On retrouve, dans *Les Revenants* d'Ibsen, les traits récurrents identifiés par Thomas Postlewait dans le scénario du retour :

[...] the double identity of woman, a son's return home, a ghostly presence hovering over the action, the false power of a father figure, the imagery of blood and pollution, the violation of sexual taboos, confusion or controversy over conception, family violence, breakdown of moral codes, revenge of or against the mother, and the call or impulse for vengeance. (196)

Cette énumération rend certes compte des différents thèmes qui s'entrecroisent pour décrire une situation familiale complexe, un entre-soi violent et mortifère où plane la présence des morts et qui se joue des interdits pour mieux mettre à mal les figures maternelles et paternelles, mais elle ignore la structure temporelle qui va de pair avec un tel enchevêtrement, soit une forme de sérialité.

Patria et Sharp Objects. Deux partis pris antithétiques

Du théâtre d'Ibsen aux séries télévisées, il y a certes un monde, mais le succès du scénario du retour, si récurrent dans cette forme populaire, incite à s'y attarder. Parmi toutes les séries disponibles, notre choix s'est arrêté sur *Sharp Objects* de Jean-Marc Vallée, tiré du roman éponyme de Gillian Flynn (2006), et *Patria* d'Aitor Gabilondo, adaptation du *best-seller* de Fernando Aramburu (2016). Les deux séries sont composées de huit épisodes d'une cinquantaine de minutes chacun, dimension qui permet de clairement maintenir l'arc narratif principal – le retour chez soi de la protagoniste. Cependant, malgré leur format identique, les deux récits optent pour des traitements temporels radicalement différents.

Souvent qualifié de « roman de l'année » lors de sa parution en 2016, *Patria* a fait date en Espagne. L'œuvre de plus de 600 pages a connu des ventes exceptionnelles (quatorze rééditions, 170 000 exemplaires) pour devenir un phénomène de société tant au Pays basque que sur le territoire national. Le texte a bénéficié d'une presse importante qui, le plus souvent, s'est peu attardée sur ses qualités littéraires – assez médiocres –, mais a privilégié sa dimension politique et sa vision du conflit au Pays basque. Selon l'écrivain Iban Zaldúa, Aramburu a cherché à « produire le Grand Roman sur le terrorisme basque », en y puisant tous les thèmes qui l'irriguent : les attentats, la mise au ban de certaines familles au sein de petites communautés où domine la culture de la gauche indépendantiste, l'impôt dit « révolutionnaire », l'éloignement des prisonniers basques de leur région, le difficile processus de reconnaissance de la culpabilité (tant individuelle que collective). Le récit couvre trente années de conflit et montre ses répercussions sur la vie des gens ordinaires, à travers l'histoire de l'amitié entre deux femmes, Bittori et Miren. Txato, l'époux de la première, est un petit entrepreneur local au sein d'une communauté industrielle, proche de Saint-Sébastien. Il a payé une première fois l'impôt révolutionnaire, mais ne peut verser la seconde somme que lui réclame l'ETA. Commence une campagne d'intimidation (lettres, graffitis, refus de vente de certains commerçants), qui entraîne la mise à l'écart de sa famille par la communauté et certains proches, parmi lesquels Miren et son mari Joxian, un ami de Txato, compagnon de ses randonnées à vélo. Le tout débouchera sur l'assassinat de Txato par l'ETA, une exécution dans laquelle Joxe Mari, le fils aîné de Miren, est impliqué.

Pour aborder cette série, on partira de l'idée développée par Jean-Pierre Esquenazi selon laquelle « le cœur de la machinerie sérielle est temporel : s'il y a un art des séries, il est de composition des temporalités selon une figure caractéristique » (155). La figure caractéristique qui s'élabore dans *Patria* est assez simple ; elle découle de l'*incipit*. Le premier épisode s'ouvre sur la catastrophe : l'exécution de Txato. Le spectateur découvre tout d'abord, sous la pluie, dans un plan large, une vue de la rivière, surplombée par des maisons de quelques étages ; dans l'angle droit de l'écran, la date – 1990. La caméra opère ensuite une série de déplacements : plan sur les édifices en surplomb, suivi d'un plan large sur le pont, à l'extrémité droite duquel on peut lire, en gros plan sur un étendard où figure le drapeau basque, « PRESOAK KALERA – AMNESTIA OSOA » (« les prisonniers dans la rue, amnistie totale »). Un mouvement de plongée aboutit finalement sur le toit d'une voiture sous la pluie battante. Le regard bascule alors à l'intérieur, outre le bruit de la pluie, on entend désormais les différents résultats d'un championnat de *football*. Gros plan à l'arrière sur un jeune homme vu de profil ; frange courte, anneau à l'oreille, il évoque un *etarra* (membre de l'ETA), ce que confirme les deux personnages que l'on découvre assis à l'avant, une femme et un homme, lequel charge son pistolet. Gros plan sur un autre *revolver* que l'on arme et retour sur le visage de profil du premier jeune homme. La séquence se clôt ; on découvre un autre décor : en gros plan, le visage d'un homme allongé dans un lit, habillé. En fond sonore, les résultats de *foot* et la pluie font le raccord entre plans extérieur et intérieur, mais désormais une note de musique stridente fait pénétrer la tension dramatique au sein de l'appartement. L'homme se chausse, se lève, regarde par la fenêtre d'où il voit l'étendard pro-indépendantiste. Un radio-réveil affiche 15h54. Sa femme depuis une autre pièce lui demande l'heure, on la découvre installée, somnolente, dans son fauteuil ; ils échangent quelques mots ; lui se dirige dans la cuisine où il boit un reste de café à même la cafetière. Il prend ses clés, salue sa femme et s'en va. La caméra revient sur elle qui est

restée à la même place. Tonnerre, note stridente, les quatre coups du clocher de l'église sont suivis de trois détonations. Gros plan sur le visage de la femme qui sursaute et se précipite vers la fenêtre : à terre, elle voit le corps de son mari, allongé sur le pont, face contre terre. Elle sort tandis que la caméra s'attarde sur une photo de famille où le couple entoure un jeune homme en tenue universitaire un jour de remise de diplôme ; fondu au noir, on enchaîne sur le générique. L'exécution de Txato est traitée en hors scène ; l'arc narratif majeur de la série consistera à rétablir la séquence initiale dans sa continuité, sans ellipse, et à montrer son amont et son aval pour tous les personnages impliqués dans le drame.

Le générique passé, on découvre les mains d'une femme qui frotte une tombe ; une date s'affiche dans l'angle gauche de l'écran : 2011. Les cheveux blancs désormais, Bittori, l'épouse de Txato, adresse ses propos au défunt. Après quelques nouvelles, elle en vient à ce qui lui tient à cœur :

Il faut que j't'dise une chose. L'ETA a décidé d'arrêter de tuer des gens. [...] j'ai vraiment besoin de savoir. [...] personne ne m'arrêtera. [...] Je r'tourne au village. C'est décidé, il est hors de question que j'meurs sans savoir qui t'a tiré d'ssus. J'ai absolument besoin de pouvoir me poser et d'me dire : « voilà, ça y est ; c'est fini ». [...] S'il y a une réponse, je suis sûre que c'est au village que je la trouverai, c'est pour ça que j'y vais cet après-midi.¹

L'argument du retour est mis en place. Après l'assassinat de son époux, Bittori s'est installée à Saint-Sébastien, mais les événements historiques aidant, elle revient chez elle, vingt-et-un ans plus tard.

La construction temporelle est explicite. Comme dans *Hamlet*, avec la mort du père, « *the time is out of joint* ». Le traumatisme initial a brisé tant la routine du quotidien, symbolisée par la sieste de Txato, que les solidarités entre personnages. Tout en jouant sur plusieurs temporalités et le morcellement propre à l'œuvre sérielle, le récit va se développer afin de montrer comment chacun, dans les familles de Bittori et de Miren, a fait face à l'événement. Ce sont là des arcs narratifs secondaires qui vont éclore, la trame principale se dessinant à travers le retour de Bittori au village et sa volonté de savoir.

Pour le spectateur, la force de *Patria* tient, d'une part, à la qualité du jeu des acteurs et, d'autre part, à sa puissance de reconstitution – reconstitution d'une ambiance et d'une région à une certaine époque. D'un point de vue narratif, c'est un même parti pris qui l'emporte. La scène d'*incipit* est elliptique. On ne sait ni comment Txato a été exécuté, ni qui a tiré. La série se donne pour objectif de restituer cette scène dans sa continuité linéaire, comme en temps réel, sans plus de blancs. Moment zéro, elle tient lieu de point de capiton à partir duquel le récit se fixe et va pouvoir se déployer dans sa discontinuité. Le montage sériel reprendra de nombreuses fois l'événement premier pour faire tenir ensemble le faisceau des diverses temporalités subjectives liées aux différents personnages. Outre le fait que les réitérations réactivent à chaque occurrence la mémoire du spectateur, comme dans *Les Revenants*, elles traduisent la pulsion de répétition qui caractérise la scène traumatique. L'originalité du scénario tient ici au fait que la séquence est reproduite à l'identique à plusieurs reprises : nulle modification du noyau dur, la variation n'intervient que par le biais d'éléments qui viennent s'y ajouter raboutés par rebroussement ou avancement, telles des pièces de Lego ajoutées en amont ou en aval du point d'origine. La séquence s'étoffe ainsi, entourée de part et d'autre par ces nouveaux apports : en aval, Bittori dévalant les escaliers et embrassant le corps de son époux sous la pluie, *pietà* hurlante que nul ne viendra secourir ; en amont, Joxe Mari, sortant de la voiture avec son compagnon d'arme, emboitant le pas de Txato, trois coups de feu, et le corps de ce dernier qui s'effondre. Le même principe est repris pour plusieurs séquences clés, dont le sens échappe dans un premier temps au spectateur : après avoir

¹ Le texte retranscrit est celui que prononce l'actrice qui double Elena Irureta dans la version française. Pour la version originale : « *Hay una cosa que no te contao. ETA ha decidido dejar de matar. [...] Pero tengo una necesidad de saber. [...] no me van a parar. [...] Voy a ir al pueblo. Ya lo tengo decidido yo no quiero que me entierren sin saber quién fue que te mató. Es una necesidad muy grande que tengo yo de poder sentarme y decir: "ya está, se acabó". [...] Si hay una respuesta, la voy a encontrar en el pueblo, así que me voy esta misma tarde.* »

rangé sa voiture dans son garage, Txato découvre Joxe Mari – posté là, capuche rabattue sur le visage, protubérance dans la poche. En rentrant chez lui, Txato rapporte l'événement à Bittori. On n'aura une pleine compréhension de la scène que dans le dernier épisode. Elle a eu lieu le jour de l'assassinat de Txato. Ce dernier rentrait déjeuner chez lui, Joxe Mari était censé l'exécuter, mais la reconnaissance a suspendu son geste.

Le huitième et dernier épisode de la série s'ouvre sur Joxe Mari en prison qui écrit à Bittori. La séquence est suivie d'un *flash-back* qui va permettre de reconstituer la linéarité des événements qui ont abouti à l'assassinat. Txato désigné comme cible à abattre par le commando auquel appartient Joxe Mari, on assiste aux préparatifs préalables à l'exécution du plan. Pour autant l'épisode ne renonce pas au montage alterné qui caractérise toute la série. La séquence des préparatifs suspendue, on revient au présent de Bittori : elle a reçu la lettre que Joxe Mari écrivait au début de l'épisode et la lit. Son contenu ne sera toutefois révélé au spectateur que plus tard, lorsque s'emboîteront présent de la confession et passé de l'assassinat. Progressivement, la séquence dévolue à l'assassinat s'étire. Désormais, la scène peut être livrée dans sa continuité : Txato descend les escaliers de son immeuble, Joxe Mari sort de voiture avec son compagnon d'arme ; ils emboîtent le pas à Txato, mais cette fois-ci l'ambiguïté n'a plus cours. Un gros plan montre le visage du complice de Joxe Mari. On le voit, le bras tendu, tirer trois fois, tandis que Joxe Mari reste là à contempler la scène, immobile, les bras collés au corps. Il prend ensuite la fuite et s'enfouit dans la voiture qui l'attendait. Là, gros plan sur son visage, il retire sa capuche et voit Bittori sortir de l'immeuble en courant. Désormais, les différentes pièces du puzzle sont raccordées. La lecture de la lettre peut être lancée, une lecture faite par son auteur en voix *off*, une voix qui se superpose aux sanglots de Bittori et à la scène de *pietà* :

Kaixo, Bittori.

Je t'écris sur les conseils de ma sœur. C'est pas moi qu'ai tiré sur ton mari. Mais peu importe qui l'a fait, ton mari était une cible de l'ETA. J'te demande pardon à toi ainsi qu'à tes enfants. Je suis vraiment désolé, si je pouvais remonter le temps, j'le ferais, mais je ne peux pas. [...] J'espère que tu me pardonneras. Je purge ma peine. Je te souhaite le meilleur. Joxe Mari²

Dans cette série, le montage sériel a inlassablement répété l'événement premier, pour en faire son point d'origine et son point d'aboutissement. Le retour devient ainsi principe de construction, figure de boucle bouclée. On comprend mieux dès lors les premiers plans qui mettaient lentement en place la localisation spécifique du meurtre. Centre de gravité, le décor a été posé pour que la catastrophe puisse y exploser. À partir d'elle, la série travaillera en expansion pour assouvir la « pulsion de complétude » du spectateur (Besson 136), incarnée dans la fiction par la *libido sciendi* de Bittori.

« *What is a home? In drama it is often not a safe place to visit or return to. The homecoming theme [...] reveals that the home is haunted by past crimes, usually concerning sexual matters and the misuse of power* » (Postelwait 195). Le constat – fort juste – acquiert une acuité particulière s'agissant de la série *Sharp Objects*. Adaptation du premier roman de Gillian Flynn (autrice de *Gone Girl*, 2012), le texte est demeuré pendant soixante-dix semaines sur la liste des *best-sellers* sélectionnés par le *New York Times*. Sa force tient – tout comme la série – à la puissance des personnages féminins qui déjouent les stéréotypes genrés. En un sens, étant donné sa charge libidinale, *Sharp Objects* révèle peut-être le fantasme qui hante la plupart des scénarios du retour, soit la plongée dans un monde précédictien, d'où l'ordre masculin a été éradiqué, pour mieux accomplir la symbiose entre la mère et l'enfant. Scénario masochiste par excellence, la mère y est objet d'amour et d'effroi pour l'enfant dépendant qui s'offre à sa dévoration avec béatitude (Studlar 9). L'onomastique est ici des plus claires. Dans le nom de la mère, Adora, on peut lire « *adored* », mais aussi « *devour* » ; ceux de ses plus jeunes filles – Marian et Amma, quasi anagrammes de

² « *Kaixo*, Bittori. *De acuerdo con el consejo de mi hermana, te escribo. Yo no fui el que disparó a tu marido. Pero da igual quién lo hizo, pues tu marido era objetivo de ETA. Os pido perdón a ti y a tus hijos. Lo siento mucho. Si podría dar marcha atrás al tiempo, lo haría. No puedo. [...] Ojalá me perdones. Ya estoy cumpliendo mi castigo. Te deseo lo mejor, Joxe Mari* »

l'hypocoristique « *Mama* » – préparent le sacrifice : « *Adora devours you, and if you don't let her, it'll be even worse for you. Lookit what's happening to Amma. Look at what happened to Marian* » (Flynn 261). Mais venons-en à l'intrigue.

Camille Preaker (Amy Adams), journaliste au *Saint-Louis Chronicle*, est envoyée par son supérieur à Wind Gap dans le Missouri, sa ville natale, pour couvrir une affaire – le meurtre sanglant d'une fillette retrouvée édentée, et la disparition d'une autre. Outre le fait que, selon lui, elle pourra en tirer d'excellents articles qui propulseront sa carrière, il a l'intuition qu'un tel retour lui permettra d'affronter certaines blessures d'enfance. Comme le montre le premier épisode, Camille a en effet développé des conduites addictives : alcool, cigarettes, « remontants » qu'elle consomme dans sa voiture tout en écoutant de la musique à plein régime. Plus tard, on apprendra également qu'elle pratique la scarification. Son corps est comme gravé, recouvert de mots. Pour le cacher, elle porte toujours la même tenue : des *leggings* et un *sweat shirt* à manches longues noirs, ce qui la disqualifie dans l'univers sudiste féminin que gouverne sa mère (Patricia Clarkson), héritière qui règne sur Wind Gap où elle possède la principale industrie locale : un élevage de porcs. On comprend dès lors le titre. *Sharp Objects* renvoie à tous les objets qu'utilise Camille pour se mutiler, mais c'est également une métonymie qui renvoie à la mauvaise mère et à ses pulsions d'emprise : « *Then [my mother] reached behind me and, with one fingernail, circled the spot on my back that had no scars. "The only place you have left. [...] Someday, I'll carve my name there".* » (Flynn, 191-192)

Gillian Flynn a participé à l'adaptation télévisuelle du roman, dont la série demeure très proche. La difficulté majeure consistait ici à traduire la narration à la première personne. Pour ce faire, Jean-Marc Vallée trouve une stratégie fort efficace qui, comme dans *Patria*, produit une image spécifique du temps. Elle s'élabore dès l'*incipit* du premier épisode et concerne donc le protocole d'entrée dans la fiction. Sans que le spectateur en soit pleinement averti, on plonge d'emblée dans le temps subjectif du rêve. Le premier plan est ambigu. L'image est floue, et se précise très légèrement par un jeu de focale. En haut de l'image, on distingue un mouvement de rotation, une forme qui évoque une pupille avec quelque chose qui tourne à l'intérieur, en bas, une masse rousse agitée par le mouvement ; en fond sonore, une voix douce chantonne une mélodie lente avec un effet d'écho. Le plan suivant, on parcourt la rue principale d'une petite ville américaine, le fond sonore est maintenu et assure le raccord. Aucun point de vue n'est indiqué, la caméra semble flotter, tout en enchaînant dans un montage *cut* différentes vues de la ville à hauteur d'homme, une ville déserte où semble régner une certaine torpeur. Sur un mur est inscrit « *Welcome to Wind Gap* ». Au chant, se sont superposés le souffle du vent et un bruit de roulement à bille qui va s'accroissant. Une jeune fille rousse aux cheveux courts, floutée, entre dans le champ par la droite et le traverse. Son image se précise peu à peu, on comprend qu'elle est en patins à roulettes et regarde le paysage se dérouler autour d'elle. Une voix l'interpelle, fortement travaillée par un effet d'écho : « *You' sure, Mama won't notice we're gone ?* » « *Better hope not* », répond-elle à la silhouette de petite fille qui la suit. Patinant, l'une et l'autre se suivent puis se rattrapent ; les bras écartés du corps, elles semblent voler ; leurs mains se touchent, on entend toujours la chanson lancinante. Effet de coupe, elles déchaussent leurs patins et contournent un portail en fer forgé. On découvre au loin une grande demeure vers laquelle elles se dirigent en courant. Elles traversent la pelouse, montent précautionneusement les marches extérieures. On n'entend plus la chanson, mais une musique qui traduit la tension. Elles entrent dans la maison, s'infiltrant sans attirer l'attention de quiconque et montent discrètement le grand escalier. En haut, elles entrent dans la pièce qui fait face à l'escalier. La porte franchie, le spectateur découvre, avec elles, un appartement : un bureau, une salle-de-bain, puis une chambre où quelqu'un somnole sur un lit avec un ventilateur en marche. La jeune fille rousse aux cheveux courts s'approche du lit, elle a un trombone à la main et pique la main de la dormeuse de son extrémité. On entend la sonnerie étouffée d'un téléphone, Camille se réveille. La séquence est suspendue ; on revient au tout premier plan flouté de l'*incipit*. On peut désormais l'interpréter : au premier plan, la chevelure de Camille, au-dessus l'auréole dessinée par le ventilateur en mouvement. Le rêve achevé, le récit peut se déployer. Camille se rend à son travail. Un peu plus tard, elle prendra la route pour Wind Gap où le spectateur reconnaîtra certains lieux parcourus par la patineuse.

Le protocole d'entrée dans la fiction crée un temps fondamentalement poreux, où passé et présent fusionnent. Si parfois, on bascule d'un univers spatio-temporel à l'autre à la faveur du franchissement d'une porte (comme dans le rêve, où l'on est passé, sans le savoir, de la demeure familiale à l'appartement de Camille), les *flash-back* ne sont pas nécessairement signalés. Parfois ce ne sont d'ailleurs que de simples *flashes* qui s'éclaireront plus tard, comme le tout premier plan. « *More-or-less faintly hallucinatory scenes [flashbacks to wanderings in the woods and teenage dens plastered in porn with boys cackling outside, suffocating dreams] intertwine with Camille's day-to-day efforts to build up a picture of the dead and missing* » (Mangan). Grâce à la scène d'*incipit*, le spectateur a plongé avec Camille dans son passé – « *stuck in the loop of her own past, unmoored in time* » (Poniewozik). Il a admis le fonctionnement de la fiction qui veut que le sens de certaines images décrochées de l'arc narratif principal – comme les pâles du ventilateur initial – lui échappe. Il sait qu'elles s'éclaireront le moment venu.

Outre ce travail sur le temps, beaucoup plus complexe que dans *Patria*, dans cette série, un autre élément marque la répétition : la mise en abyme. Elle est de deux ordres. Corporelle, elle s'inscrit sur la peau de Camille à travers tous les mots qui y sont sculptés. Comme les *flashes* visuels, ils relèvent de la métonymie : « *cherry* », un écho à « *plump as a cherry* », lancé ironiquement par Adora. La mise en abyme est aussi spatiale : c'est la maison de poupée qui reproduit à l'identique la demeure familiale. Cet objet fait d'Amma, sa propriétaire, une Adora en miniature, apte – comme elle – à toutes les manipulations. Petite fille modèle dans la demeure sudiste ancestrale (elle porte une robe et des socquettes blanches avec un nœud dans les cheveux, la première fois que Camille l'y rencontre), elle l'avait croisée au préalable, patinant en *hotpants*. À travers elle se rejoue – comme le signale la miniature – l'histoire de Marian, l'autre sœur de Camille, décédée alors qu'elle n'était encore qu'une enfant.

On découvrira finalement, qu'atteinte du syndrome de Munchausen par procuration, Adora empoisonne ses filles, tout en prétendant les soigner. Comme chez Zola, la tare de l'ancêtre a frappé toutes les descendantes de cette lignée matrilineaire toxique et s'est déclinée de différentes façons : mère criminelle, Adora a engendré une fille coupable de meurtres. Dans la dernière scène, Camille découvre en effet de petites dents humaines, reproduction en miniature des tesselles en ivoire qui parquettent la chambre maternelle, dans la maison de poupée. Ce sont celles des fillettes qu'Amma a assassinées.

Si *Patria* – à cause de son ancrage historique – privilégie la reconstitution et une esthétique réaliste, *Sharp Objects* immerge d'emblée le spectateur dans un monde hypnotique au fonctionnement hallucinatoire – la psyché meurtrie de Camille –, une Belle au bois dormant contemporaine, plongée dans le passé par le biais d'une piqûre. L'immersion dans la mémoire, qu'elle initie avec le retour à Wind Gap, livrera des bribes déconnectées qui se coaguleront progressivement pour trouver la source refoulée de la monstruosité. Elle était livrée dès les premiers plans de façon cryptée : une demeure où est tapie la bête. La réveiller, c'est risquer la dévoration de sa gueule marquetée de tesselles d'ivoire, nouvelle version maternelle du vagin denté.

***Juste la fin du monde* et *Paris-Brest*. La répétition, un parti pris poétique**

Tout en jouant prioritairement sur un événement traumatique, le drame et les séries font leur suc de la figure du secret. Point aveugle, le secret crée une perspective ; il oriente la narration qui se donne la révélation pour horizon. Qu'en est-il des formes qui rejettent une telle construction ? C'est ce que l'on analysera à partir d'une pièce de théâtre et un roman : *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce et *Paris-Brest* de Tanguy Viel, des œuvres qui renoncent à une écriture définitive du passé.

Dans *Juste la fin du monde*, comme Ibsen avant lui, Lagarce reprend la parabole du fils prodigue qui irrigue une partie de son œuvre et la manipule : « le Fils prodigue n'est pas le cadet mais l'aîné [...], ce n'est pas le père qui l'accueille [...], il est déjà mort au moment du retour [...], et le Fils prodigue "ne revient pas à la vie" (Luc, XV, 23), [...] s'il revient, c'est au contraire pour annoncer sa propre mort » (Sarrazac, 271-272). Dans cette pièce, Louis revient donc, après des années d'absence, dans sa famille, un dimanche. Il retrouve sa mère, son frère et sa femme, ainsi

que sa sœur. Se sachant condamné par la maladie, il vient annoncer sa mort imminente, mais repartira, quelques heures plus tard, sans avoir pu le faire. Comme chez Ibsen, la place du père est vacante, et le fils se trouve projeté dans un entre-deux entre les vivants et les morts. Faut-il voir là « un mauvais rêve utérin », selon l'expression de Jacques Mandelbaum, qui évoque en ces termes l'adaptation cinématographique que Xavier Dolan a produite de la pièce ? Incontestablement, une étrange parenté fantasmatique se tisse entre les différentes œuvres abordées ici.

Première évidence : *Juste la fin du monde* souligne le fait que « rentrer fait mal, tout simplement ». « Cela ressemble à la mort, mais ce n'est pas la mort » (Rabaud, 22-25). D'où provient cette douleur ? C'est ce qu'il faut expliquer. Pour rentrer « il faut être soi-même et revenir à l'endroit d'où l'on est parti » avec l'idée que l'« on rentre soi-même au même endroit » (Rabaud, 23). Les choses paraissent simples, elles sont cependant des plus complexes. Dans *À la recherche de l'autre temps*, Sibony éclaire cette quasi-impossibilité :

La relativité d'Einstein [...] nous envoie un message énorme : si deux personnes sont synchronisées et si l'une d'elles va faire un tour et revient au même lieu, la durée écoulée n'est pas la même pour les deux, [...] leurs temps vécus sont différents, donc les deux personnes n'ont plus la même histoire. (16)

C'est là le *nexus* de la dramaturgie de la séparation. Elle désynchronise à jamais les personnages. Dans *Juste la fin du monde*, la présence de Catherine, la femme d'Antoine que Louis ne connaissait pas, le prouve. Pièce rapportée dans le noyau familial, elle entraîne une recomposition de la distribution qui fait bégayer la scène des retrouvailles (beau-frère et belle-sœur doivent-ils s'embrasser ou se serrer la main ? Se tutoyer ?). Sa présence oblige en outre « à ne pas recommencer exactement de l'endroit où l'on en était resté » (July, 235). Aussi, d'emblée, sans que rien ne se soit passé, un malaise s'installe. L'espace-temps qui a désuni les membres de cette famille a créé une faille et c'est depuis cette béance que se fera entendre le « chœur des abandonnés » (Lagarce *Théâtre complet* 297). Jeu de voix discordantes, chacune viendra donner sa version des faits, autant d'expressions dissonantes des différentes modalités d'absorption du passé :

La mère.— [...] ils ont su que tu revenais et ils ont pensé qu'ils pourraient te parler,
un certain nombre de choses à te dire depuis longtemps et la possibilité enfin. (56)

Comme Camille dans *Sharp Objects*, Louis a définitivement déserté les siens. Cela a un coût auquel il s'expose en revenant. Les sédentaires s'érigent en tribunal. Leur parole, longtemps retenue, enfin libérée, est chargée du poids de la rancœur. Eux sont restés et, face à eux, « le personnage errant va comparaître ». Comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, chacun témoigne « de ce qu'il a représenté pour lui dans une sorte de déposition procédurale » (2020, 11). La répétition n'est plus du même ordre que dans les autres œuvres. C'est ici l'« épanchement du passé dans le présent » qui produit « une itération généralisée » (Brun, 185), et programme la mécompréhension :

La mère. — [...] ils auront peur du peu de temps et ils s'y prendront maladroitement,
et cela sera mal dit ou dit trop vite,
d'une manière trop abrupte, ce qui revient au même,
et brutalement encore, [...]
et tu ne comprendras pas, je sais comment cela se passera
et s'est toujours passé. (57)

Dans ce théâtre que certains qualifient de post-dramatique, la part narrative est des plus ténues et nul n'attend de révélation. Tout se joue dans la répétition, la rectification, sachant – comme le déclare le personnage d'Antoine – que « rien jamais ici ne se dit facilement » (98) :

Antoine.— [...] nous pensions que en effet, nous ne t'aimions pas assez,
ou du moins,
que nous ne savions pas te le dire
(et ne pas te le dire, cela revient au même, ne pas te dire assez que nous t'aimions, ce
doit être comme ne pas t'aimer assez).

On ne se le disait pas si facilement, [...]
non,
on ne se l'avouait pas [...]

« Oraison funèbre inconsciente prononcée devant un mort vivant » (Sarrazac 2020, 11), la pièce répond aussi à la question fondamentale de Louis : « que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appartiennent ? » (68). La réponse à cette interrogation qui le hante est livrée de façon oblique à travers les propos de Suzanne, la sœur de Louis, qui évoque son espace au sein de la maison familiale :

Suzanne.— Je vis au second étage, j'ai ma chambre, je l'ai gardée,
et aussi la chambre d'Antoine,
et la tienne encore si je veux,
mais celle-là, nous n'en faisons rien,
c'est comme un débarras, ce n'est pas méchanceté,
on y met toutes les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter [...] (42)

Louis est un détonateur. Comme dans un conte, sa présence rend de nouveau actifs les vieux objets entassés qu'on croyait inertes. Réifiées dans sa chambre-débarras, les anciennes histoires ravalées se réveillent, leur charge émotionnelle comme galvanisée. Chacun s'en empare pour les lui jeter à la figure, essayer de s'en libérer et de faire place nette. Pourtant, nul effet cathartique dans cette tentative de liquidation. Chez Lagarce, la conservation du passé s'opère comme le rangement maniaque d'encombrants réservés dans une petite pièce. Le moindre espace doit être mis à profit et, à cet effet, on procède par tuilage : « chaque avancée nouvelle se fonde sur les acquis précédents et sert ensuite d'appui aux prochains ajouts, comme un toit de tuiles » (Pavis, 192). Là aussi, le texte donne lieu à une spatialisation de son fonctionnement. À la sophistication muséale de la vieille demeure sudiste, fait place le cagibi prolétaire où tout doit être conservé, dans un système d'imbrication et de chevauchement complexe. On met de côté, comme on épargne, et quand chacun en vient à solder son compte pour exhiber ses quelques fragments d'héritage dépareillés, nulle coalescence ne survient. Malgré les réajustements incessants des diverses pièces déballées, nul emboîtement. Louis est coincé dans cette boucle du temps comme les objets dans la chambre-débarras. Il n'a plus de place parmi les siens, ou plutôt sa place est occupée par ce qui est resté de sa présence après son départ. C'est la place d'un mort. Le retour est une aporie.

Du fait des différents genres investis, on assiste, chez Lagarce et Tanguy Viel, à des renversements : si la relation d'emprise se dit dans ce chœur de voix dissonantes qui enserre Louis chez Lagarce, chez Tanguy Viel, elle est totalement intériorisée et produit une démultiplication polyphonique du récit. *Paris-Brest*, comme l'indique le titre, c'est une affaire de retour et une histoire de famille, le « roman familial » de Tanguy Viel, un roman où l'argent – moteur de l'action – met en branle les personnages. Pour partir vivre à Paris, Louis a cambriolé l'appartement de sa grand-mère devenue riche à la faveur d'un mariage tardif – 18 millions d'actif. Ses parents, ruinés quant à eux – 14 millions de passif –, se sont fait oublier en partant à Palavas-les-Flots. Trois ans plus tard, Louis revient voir les siens dans le Finistère, où ils se sont réinstallés. Dans ses bagages, il tient une « bombe » – le roman de 175 pages qu'il a écrit sur eux :

[...] alors, Louis, il paraît que tu écris des choses sur nous ? [...]
Des choses sur nous.

Et c'était comme une phrase qui ne voulait pas s'effacer, qui naviguait en moi comme une boucle sonore et s'inscrivait partout sur la nappe, sur les verres, sur la neige carbonique qui blanchissait les vitres, il paraît que tu écris des choses sur nous. (145-147)

Ici, la boucle temporelle devient « boucle sonore ». Narrateur assujetti à la voix des autres, Louis est habité par leurs mots ; ils le hantent dans un mouvement de ressac infini et envahissent le monde et le récit. Quand Camille, dans *Sharp Objects*, sculptait ces mots sur sa peau pour tenter de les maîtriser, ils sont déjà inscrits sur le corps de Louis sous la forme de traces corporelles, mémoire

des blessures infligées par la mère. Aussi la pulsion de scarification devient-elle pulsion scripturale :

[...] Après tout, ajoutais-je, toutes ces choses sont en partie écrites sur ma joue, sur la marque de sa main sur ma joue, alors je te jure qu'un jour, un jour quand j'aurai quitté Brest, je ferai parler ma joue. Un jour quand j'aurai du recul sur tout ça, lui ai-je dit tout à fait sentencieusement, j'écrirai cette histoire. (42)

Dans sa position d'écrivain narrateur, Louis détient un pouvoir que les autres protagonistes ne possédaient pas. Par l'écriture, il peut répondre au mouvement spontané du père de la parabole lucanienne qui, devant toute requête, toute confession, accordait son pardon et annulait par là le passé de son fils (Cuvillier 48). Louis, lui, veut écrire cette histoire, faire entendre ce négatif qui habite son « roman familial », l'« *ex-corporer* » en quelque sorte (Green 282).

Ce 20 décembre non plus je ne l'ai pas trop quittée des yeux, ma valise, dans ce même train retour qui m'amenait là comme un aimant, sans plus de billets rangés par liasses, seulement quelques chaussettes et quelques pull-overs, et dessous pour seule liasse désormais, les cent soixante-quinze pages qui revenaient comme chez elles, au milieu des embruns dans le Finistère Nord. (129)

En cette veille de Noël, on assiste à une double métamorphose : les liasses de billets qui ont permis le départ à Paris se sont transformées en manuscrit, lui-même transsubstantiation scripturale de la gifle maternelle. Intimement lié à son corps, il trouve sa juste place parmi les vêtements de Louis, pull-overs et chaussettes. Plus tard, la mise en abyme s'accomplit – « j'ai pensé : c'est comme des poupées russes, maintenant dans la maison familiale il y a l'histoire de la maison familiale » (53). Régurgitation inquiétante, le manuscrit est désormais logé dans les cavités de ces *babouchkas* de bois rondelettes, versions inoffensives du corps maternelle. Pour autant, comme le veut le travail du négatif³, cette part honteuse restera une béance au sein du texte qui nous est donné à lire. La mère brûlera le manuscrit, « version, disons, romanesque des faits » (163) que Louis se contentera d'évoquer et de commenter, une œuvre qui en vient ainsi à trouser le texte de sa puissance spectrale.

Conclusion

Si « le devenir est géographique » (Deleuze, 47-48), le revenir est temporel. Le scénario du retour exploite un gisement de temps qui a besoin d'être traversé par un sujet pour être réactivé et s'offrir comme matériau transformable. Avec la remontée du temps propre à ce type de récit, ce temps ouvert à nouveau, actif à nouveau, ne se donnera pas comme celui de la seule répétition, mais il s'ouvrira au rejeu et, avec lui, à la variation. Mais pour découvrir quoi ? Si le gisement est temporel, il est également, on l'a vu, familial ou clanique. C'est ce que nous dit le mythe premier qui fait référence : la parabole du fils prodigue. Personnage mort aux siens, il a dilapidé son héritage – s'est scindé d'avec le nous, l'a expulsé et laissé derrière lui – pour faire jaillir son moi, un moi fondamentalement clivé encore lié au nous, comme le signale son retour et l'aimantation exercée par son lieu d'origine. La parabole évangélique insiste sur la joie du père : il fait taire la rancœur de l'aîné, celui qui est resté.

Dans les fictions contemporaines, les sédentaires expriment pleinement leur acrimonie. Ceux, que l'errant avait abandonnés derrière lui, reviennent à la charge. On assiste à un phénomène qui évoque le travail du négatif. Dans l'affrontement, l'errant doit faire face à ce bout d'eux-mêmes qu'il a incorporé et qu'il régurgite en faisant retour. Après avoir tenté de l'évacuer, il faut le transformer. C'est là qu'intervient le travail d'élaboration artistique qui doit donner forme à ce renvoi. Le clivage du sujet, fruit de la séparation initiale, programme une esthétique de la déliaison et du montage, comme un écho formel à la désynchronisation première. Le temps fait des plis, gondole pour le plus grand plaisir du spectateur ou du lecteur.

³ Sur cette notion, je renvoie à André Green et Claire Pagès.

Bibliographie

- Aramburu, Fernando. *Patria*. Barcelone: Tusquets Editores, « Andanzas », 2016 ; pour la traduction française de Claude Bleton: *Patria*. Arles: Actes Sud, 2018.
- Chevrel, Yves. « “Il était perdu, et il est retrouvé” : mises en scène du retour dans *Les Revenants* ». *La Mise en scène du destin*. Dir. P. Brunel. Paris: Didier-Érudition, 1997. 155-179.
- Besson, Anne. *D’Asimov à Tolkien cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris: CNRS Éditions, 2004.
- Brun, Catherine. « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l’exemple de *Juste la fin du monde* ». *Revue d’histoire littéraire de la France* 109.1 (2009): 183-196.
- Cuvillier, Élian, « La parabole d’un père et de ses deux fils. Une exégèse de Luc 15, 11-32 ». *Le Fils prodigue et les siens XX^e-XXI^e siècles*. Dir. B. Jongy, Y. Chevrel et V. Léonard-Roques. Paris: Le Cerf, 2009. 31-56.
- Deleuze, Gilles. *Dialogues*. Paris: Flammarion [1977], 2008 pour l’édition citée.
- Esquenazi, Jean-Pierre. « Machines sérielles et montages du temps ». *Télévision* 1.7 (2016): 145-162.
- Flynn Gillian, *Sharp Objects* [2006]. Londres: Phoenix, 2010.
- Gabilondo, Aitor [réalisateur]. *Patria* [série]. HBO Europe, 2020.
- Green, André. « Le travail du négatif ». *Idées directrices pour une psychanalyse contemporaine*. Paris: PUF, 2002: 280-298.
- Ibsen, Henrik. *Les Revenants. Les Douze dernières pièces I*. Trad. de Terje Sinding. Paris: Imprimerie nationale, 1997.
- July, Joël. « Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence ». *Lectures de Lagarce*. Dir. C. Douzou. Rennes: P.U. de Rennes, 2011: 217- 238.
- Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre complet IV*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1999.
- . *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2020.
- Mandelbaum Jacques. « *Juste la fin du monde* : famille nucléaire ». *Le Monde* 20 sept. 2016. <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/09/20/juste-la-fin-du-monde-famille-nucleaire_5000353_3476.html>.
- Mangan, Lucy. « *Sharp Objects* review – the new *Big Little Lies* ? It’s much better than that », *The Guardian* 9 juill. 2018. <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/09/sharp-objects-review-the-new-big-little-lies-its-much-better-than-that>>.
- Pagès, Claire. « Le travail du négatif : Freud avec Hegel ? ». *Revue française de psychanalyse* 79. 3 (2015): 809-823.
- Pavis, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Pinter, Harold. *The Homecoming*. New York: Grove Press, 1966.
- Poniewozik, James. « *Sharp Objects*. A mesmerizing Southern Thriller. Cuts Slow but Deep ». *New York Times* 5 juill. 2018. <<https://www.nytimes.com/2018/07/05/arts/television/sharp-objects-review-amy-adams-hbo.html>>.
- Postlewait, Thomas. « Pinter’s *The Homecoming*: Displacing and Repeating Ibsen ». *Comparative Drama* 15. 3 (Fall 1981): 195-212.
- Rabaud, Sophie. « Ulysse : ne rentre pas ». *Vacarme* 4.73 (2015): 20-26.
- Sarrazac, Jean-Pierre. « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie ». *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Dir. J-P Sarrazac et C. Naugrette. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008: 271-296.
- Sarrazac, Jean-Pierre. « Préface ». *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2020: 7-18.
- Sibony, Daniel. *À la recherche de l’autre temps*. Paris: Odile Jacob, 2020.
- Studlar, Gaylyn. « Visual Pleasure and the Masochistic Aesthetic ». *Journal of Film and Video. Sexual Difference* 37. 2 (Spring 1985): 5-26.
- Vallée, Jean-Marc [réalisateur]. *Sharp Objects* [série]. HBO, 2018.

Viel, Tanguy. *Paris-Brest*. Paris: Minuit, 2009/2013.

Zaldua, Iban. « La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de *Patria*, de Fernando Aramburu ». « Crítica ». *Viento Sur* 22 mars 2017. <<https://vientosur.info/la-literatura-sirve-para-algo-una-critica-de-patria-de-fernando-aramburu>>.